Warszawa, d. 1 kwietnia 1914 r. № 7 (130)



Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 7)

Jan Sebastjan Bach.

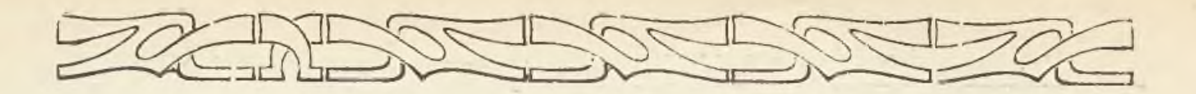
(Ciąg dalszy.)

Gesner nie ustawał w naprawie stosunków między Bachem a radą. Uwolnił Bacha zupełnie od ewentualnej konieczności uczenia łaciny, oddając mu w zamian tylko inspekcję alumnów. W roku 1732 dostała się Bachowi z powrotem część accydencji, czego poprzednio odmówiono mu na mocy uchwalonych przez radę „Gehalts-Verkümmerungen".

Mimo to Bach nie czuł się widocznie pewnym siebie w odniesieniu do rady miejskiej, która mało zwracała uwagi na tytuły Bacha, jako książęcego nadwornego kapelmistrza cötheńskiego i weissenfelskiego, uważając go za kantora i nic więcej. Postanowił więc postarać się o jeszcze wyższy tytuł, bo nadwornego saskiego (a tem samem i nadw. polskiego) kompozytora; aby zaś na dworze saskim zrobić się przyjemnym, przesłał Kyrie i Gloria swej nieśmiertelnej Mszy h-moll młodemu kurfürstowi z listem następującej treści:

„Ew. Königl. Hoheit überreiche ist in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlangt, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey den beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränkung unverschuldeter weise auch jezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpfften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königl. Hoheit mir die Gnade erweissen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zur Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demuthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigeten Gehorsam, jedesmahl auf Ew. Königl. Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiss zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen, in unauffhörlicher Treue verharrend Ew. Königl. Hoheit unterthänigstgehorsamster Knecht... Johann Sebastian Bach."

W trzy lata dopiero mógł Bach otrzymać upragniony tytuł, gdyż kurfürst, jako król polski, przebywał w Polsce od r. 1734—36, zajęty wojną. Po powrocie króla nadszedł drugi list Bacha, datowany w dniu 27 września 1736 r., a odnośny dekret króla, mianujący Bacha nadwornym król. kompozytorem polskim i saskim, z dnia 19 listopada 1736 r., brzmi:



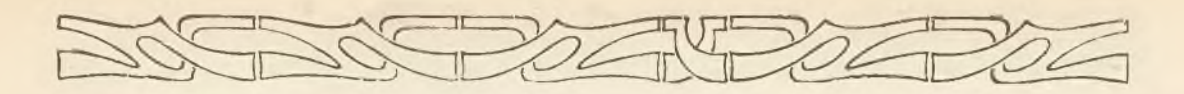
„Decret / Vor Johann Sebastian Bach, als / Compositeur bey der Königlichen Hof Capelle.

Demnach Ihro Königliche Majestät in Pohlen, und Churfürstliche Durchlaucht zu Sachssen p. t. *Johann Sebastian Bachen.* auf dessen beschehenes allerunterthänigstes Ansuchen, und umb seiner guten Geschickligkeit willen, das Praedicat als Compositeur bey der Hof Capelle, allergnädigst ertheilet; Als ist demselben darüber gegenwärtiges Decret, unter Ihro Königlichen Majestät höchsteigenhändigen Unterschrifft und vorgedruckten Königlichen Insiegel ausgefertiget worden. So geschehen und geben zu Dressden, den 19 Nov. 1736.“

„Z małych przyczyn wielkie skutki“ — tak możnaby określić spór Bacha ze szkołą, który trwał dość długo i przynosił mu wielkie przykrości. Rozpoczął się w r. 1736, gdy rektorem był Jan August Ernesti (od r. 1732). Bach żył z nim początkowo w przyjaźni, czego dowodem fakt, że rektor był ojcem chrzestnym dwojga dzieci Bacha. Spór rozpoczął się, gdy Bach odebrał posadę pierwszego prefekta protegowanemu przez rektora, choć niewiele utalentowanemu uczniowi, Janowi Gottlobowi Krausemu, przyczem wyraził się nieopatrznie wobec Krausego, iż czyni to umyślnie, aby rektorowi udowodnić, że od niego, jako kantora, zależy obsada prefektur chórów. Gdy Ernesti dowiedział się o tem, a przytem Bach powtórzył swe zdanie wobec niego, rozpoczęła się między rektorem a kantorem walka o prawa kreowania prefektów. Zrazu Bach poznał niewłaściwość swego postąpienia i zgodził się na powtórne oddanie Krausemu pierwszej prefektury. Ale czy podrażniona ambicja, czy też godność reprezentanta sztuki wzięła w nim górę, dość że podczas nabożeństwa napędził powtórnie mniej utalentowanego Krausego, a ponieważ rektor nakazał alumnom słuchać rozkazów prefekta, nie zaś Bacha, przeto co niedzielę odbywały się gorszące sceny, uczniowie zaś nie wiedzieli do czyich rozkazów mają się stosować. Daremnie odnosił się Bach ze skargami do rady miejskiej; także konsystorz uważał za stosowne nie mieszać się do sprawy, w której nie mógłby stać po stronie Bacha, co zresztą zaznaczył jasno przez superintendenta Deylinga, do niedawna przychylnego Bachowi. Ernesti odpowiadał na skargi Bacha nietylko replikami, ale i kalumniami, wyzyskując widocznie sytuację jako przełożony kantora, którego nie uważano za idealnego kierownika muzyki kościelnej w „Thomaskirche“. Dość wspomnieć, że oskarżał Bacha o przekupstwo przy przyjmowaniu alumnów do szkoły. Nawet wrazie gdyby Bach nie był miał słuszności po swojej stronie, byłby poprzedni rektor, Gesner, dzięki wrodzonemu taktowi, postąpił inaczej i spór zażegnał. Ernesti nie posiadał tych zalet i zdolności, natomiast chęć poniżenia Bacha, który w sprawach muzycznych chciał być nieograniczonym panem, była dlań motywem działania. Ernesti obniżał powagę studjów muzycznych przez tak płaskie koncepty, jak owe pytania, z któremi zwracał się do uczniów: „Wollt ihr auch Bierfiedler werden?“ Bach zaś okazywał pogardę dla alumnów, oddających się muzyce tylko połowicznie.

Gdy Bach nie zdołał osiągnąć dla siebie żadnego zadośćuczynienia, a rektorskie ataki nie ustawały, tytuł zaś nadwornego kompozytora sasko-polskiego zdawał się nie imponować ani radzie, ani rektorowi, udał się pod opiekę króla w piśmie z dnia 18 października r. 1737. Gdy zaś król wraz z królową przybył na Wielkanoc r. 1738 do Lipska, Bach zaprodukował przed królestwem serenadę, która znalazła wielkie uznanie. Prawdopodobnie na rozkaz króla załatwiono całą sprawę na korzyść Bacha, t. j. postanowiono nie zajmować się nią. Między rektorem i gronem nauczycielskiem a Bachem były stosunki nadal pozbawione wszelkiej zażyłości. Była to zresztą epoka wielkich zmian w ustroju szkolnictwa, z powodu których muzykę zaczęto uważać za zbędną w planie nauki. Bach osiągnął przez interwencję króla swobodę ruchów, ale też i czuł, że nici, wiążące go ze szkołą, stają się coraz wątlejsze.

Mimo usiłowań, mimo tylu kantat, motetów, mszy, oratorjów i pasji, stworzonych prawie wyłącznie dla Lipska, Bach widział jak na dłoni, że ani nie jest rozumianym, ani też należycie ocenionym. Chciał zdobyć uznanie bezwzględne dla siebie, lecz zawiódł się. Dlatego zwolna zaczął wycofywać się z publicznego widoku. Prawdopodobnie koło r. 1740 ustąpił Bach z dyrekcji „Telemann'scher Verein'u“, tembardziej że to towarzystwo straciło swoje pierwotne znaczenie wobec założenia nowego, bardzo ruchliwego stowarzyszenia przez zamożnego kupca Zehmischa. Bach nie pozostawał z niem w żadnych stosunkach (z nieznanych powodów). Niewątpliwie



był Bach przedmiotem podziwu i czci ze strony mieszkańców Lipska, ale przestawał coraz bardziej być reprezentantem muzycznego życia tego miasta.

Prawie do końca swego życia wyjeżdżał Bach chętnie poza Lipsk. Do Hamburga udawał się w r. 1727 dwa razy; posiadał tam przyjaciół i wielbicieli, między innymi i Telemana. Tuż po tym roku odwiedził Erfurt. Przed r. 1736 opuszczał Lipsk kilkakrotnie i to z tem większem zadowoleniem, że właśnie trwał spór jego z rektorem Ernestim, który też umiał wyjazdy Bacha przedstawiać w odpowiedniem świetle: jako przyczyny upadku muzyki w „Thomasschuli" i produkcji w kościołach. Drezno odwiedzał częściej, bądź w charakterze nadwornego kompozytora, bądź też celem posłuchania opery. Utrzymywał stosunki przyjazne z Janem Adolfem Hasse, który go w Lipsku odwiedzał wraz ze swą żoną, słynną śpiewaczką, Faustyną Hasse-Bordoni. Gdy syn Wilhelm Friedemann otrzymał urząd organisty w Dreznie, stosunki Bacha do nadłabskich Aten zacieśniły się, zwłaszcza po udzieleniu mu tytułu nadwornego kompozytora (w r. 1736). Przy sposobności pobytu w Dreznie, dawał się niekiedy słyszeć publicznie jako organista.

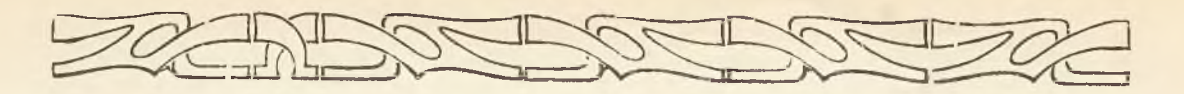
Jak dawniej, tak i nadal wzywano Bacha często do wydania opinji o nowozbudowanych organach. Karol Scherer opisał gościnne przyjęcie Bacha przez miejski urząd budownictwa w Kassel, gdzie w roku 1732 odbywał próbę nowych organów w kościele św. Marcina. Bach otrzymał w „prezencie" 50 talarów i koszta podróży (26 talarów), nie licząc wielu udogodnień podczas pobytu. Gdy słynny organmistrz, Jan Scheibe, zbudował organy w Lipsku („Johanniskirche") i w Zschortau koło Delitsch, Bach pełnił funkcję „rewizora" w r. 1744 i 1746.

Jednym z wielbicieli Bacha był król Fryderyk pruski. Syn Bacha, Karol Filip Emanuel, był królewskim akompanjatorem (od r. 1738 wzgl. 1740), a w kapeli Fryderyka, która zaliczała do swych członków wybitnych muzyków, jak obydwaj Graunowie, Fr. Benda, Quantz, Nichelmann, znajdowali się znajomi i uczniowie starego mistrza. Niewątpliwie ich opowiadania o Janie Sebastjanie zaciekawiły króla do tego stopnia, iż coraz częściej wyrażał chęć poznania go. Zrazu Bach ociągał się, wreszcie dał się namówić na podróż do Poczdamu, gdzie stanął 7 maja 1747 r. wraz ze swym najstarszym synem, Wilhelmem Friedemanem. Król przyjął go podczas koncertu dworskiego, odbywającego się z jego udziałem — był, jak wiadomo, znakomitym wirtuozem na flecie i kompozytorem - zwykle od godziny 7—9 wieczorem. Po zapoznaniu się z licznymi fortepjanami Silbermana, cenionymi i przez Bacha i przez króla, improwizował Bach fugę na temat dany mu przez króla. Na drugi dzień dał się słyszeć jako organista w kościele św. Ducha, wieczorem zaś improwizował przed królem sześciogłosową fugę. Po zwiedzeniu Berlina, w którym zainteresował się budynkiem operowym i zadziwiał spostrzeżeniami akustycznemi, czynionemi tylko na podstawie architektury wnętrza budynku, powrócił do Lipska. Była to ostatnia wycieczka w życiu Bacha.

Podziw, jakim darzono Bacha na dworze królewskim w Berlinie, był dla niego pewną przyjemnością, ale czysto zewnętrzną. Zadowolenia artystycznego nie doznał, gdyż tematu, który mu król dał do fugi, nie przeprowadził tak, jak byłby zdołał, mając dość czasu do obmyślenia kunsztownej faktury. Ponieważ temat bardzo mu odpowiadał, przeto zobowiązał się wobec króla opracować go należycie i wydać w druku ku jego czci. W tymże samym roku w lipcu wydał to dzieło, z wielkim pośpiechem rzucone na papier, p. t. „Musikalisches Opper". Interesującą dedykacją poprzedził swoją publikację:

Allergnädigster König.

Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opper, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrührt. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich noch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches absobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, dass wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluss, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht



Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, dem Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Puncte, zu verherrlichen, dessen Grösse und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens- Wissenschafften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muss. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät

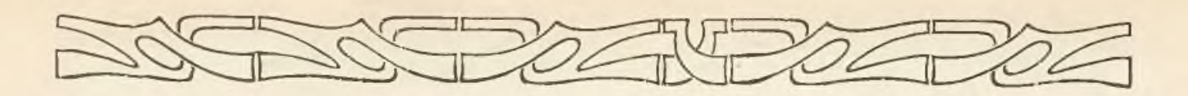
Leipzig, den 7 Julii 1747.

allerunterthänigst gehorsamsten Knechte,
dem Verfasser.

„Musikalisches Opper", które obok „Kunst der Fuge" jest jednym z pomników zdobyczy polifonicznych ludzkości, zawiera w egzemplarzu dedykacyjnym szereg własnoręcznych uwag Bacha, przypominających owe zagadkowe napisy, jakie umieszczali nad swymi zagadkowymi kanonami pierwsi wielcy mistrze sztuki kontrapunktycznej, niderlandczycy. Naprz. słowo „ricercar" powstaje z pierwszych liter uwagi: „**R**egis **I**ussu **C**antio **E**l **R**el'qua **A**rte **R**esoluta"; albo „Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis", „Ascendente quc Modulatione ascendat Gloria Regis". Oczywiście te napisy nie mają tego znaczenia, jakie miały w szkole niderlandzkiej. Są one zbyt mało zagadkowe, daleko więcej natomiast zawierają komplementów pod adresem króla. Czy Bach miał jakieś cele, do których pochlebne maksymy mogłyby utorować drogę bądź jemu samemu, lub zajętemu w kapeli królewskiej Filipowi Emanuelowi — o tem nie wiemy. W każdym razie Bach, ofiarowując swe dzieło królowi, zaspokoił swą ambicję artystyczną, ukazując wobec króla-artysty swą wiedzę muzyczną w wielkim blasku.

Podróż Bacha do Berlina — jak powiedzieliśmy — była ostatnią wycieczką poza Lipsk. Nadeszły ostatnie lata jego życia. Jak wiemy, Bach wycofywał się coraz bardziej z życia publicznego w Lipsku i znajdował ukojenie i spokój wśród swej rodziny, wśród uczniów i przygodnych gości, których sprowadzała do Lipska jego sława. Dowodem coraz bardziej obojętnego dla rzeczy zewnętrznych usposobienia Bacha jest choćby to, że dopiero w r. 1747 zdecydował się przystąpić jako członek do założonego już w r. 1738 przez jego ucznia, Wawrzyńca Krzysztofa Mizlera, „Societät der musikalischen Wissenschaften", do której należeli między innymi Händel i Telemann. Spełniając obowiązki członkowskie, przedłożył towarzystwu dwa dzieła: kanon potrójny na 6 głosów i kanoniczne warjacje na temat pieśni „Vom Himmel hoch da komm ich her".

Dom Bacha był w ostatnich latach jego życia dość opustoszały. Z licznego potomstwa pozostało pięciu synów i cztery córki. Lecz nie wszyscy mogli otaczać Bacha swą obecnością. Najstarszy i ukochany syn, Wilhelm Friedemann, który później oddał się opilstwu i miał na sumieniu nieczyste sprawki, znajdował się od r. 1733 w Dreznie, a w r. 1746 został organistą w „Marienkirche" w Halli, jako następca Zachau'a, nauczyciela Händla. Na szczęście ojciec prawdopodobnie nie był dokładnie poinformowany o zejściu Wilhelma Friedemanna na złe drogi, choć przy końcu życia nie brakło staremu mistrzowi chwil, w których opadały go troski o Friedemanna, towarzysza podróży do Drezna i Berlina, i tak bardzo przezeń cenionego, gdyż zbliżał się stylem swych kompozycji do dzieł ojca, co jeszcze bardziej potęgowało sentyment dla niego, jako najstarszego syna. Karol Filip Emanuel mniej zadowalał ojca w swych tendencjach kompozytorskich, choć zdobył w historji muzyki daleko wybitniejsze, niż Friedemann, stanowisko, jako jeden z poprzedników Haydna. Ale niewątpliwie z wielką radością przyjął Bach do wiadomości, że Emanuel, znajdujący się w otoczeniu króla Fryderyka, został akompanjatorem królewskim w r. 1740. Trzeci syn, Jan Gotfryd Bernard, nie żył od roku 1739. Czwarty, Jan Krzysztof Fryderyk (ur. 21 czerwca 1732 r. w Lipsku), już za życia ojca był muzykiem hrabiego von der Lippe w Bückeburgu. Całem źródłem zadowolenia dla kroczącego ku śmierci Bacha był najmłodszy syn, Jan Chrystjan (ur. w r. 1735 w Lipsku). Gdyby Bach był przewidział, iż „sława" tegoż stanie się większą, niż jego samego, radość byłaby nie-



wątpliwie zyskała na mocy; niestety, Bach nigdy nie byłby zadowolonym z kierunku, jaki obrał najmłodszy syn, występujący we Włoszech, jako „Signor Giovanni Bacchi“ i oddany kierunkowi popularnemu; odnosił w Londynie powodzenie jako dyrektor muzyczny królowej i, rozchwytywany przez arystokrację, nauczyciel muzyki i pjanista. Hołdując modnym prądom, zdobył popularność tak wielką, iż sława imienia „Bach“ jemu przypadła w udziale, nie zaś ojcu. Na rok przed śmiercią mistrza córka Bacha, Elżbieta Juljana Fryderyka (ur. w roku 1726 w Lipsku), poślubiła jego ucznia, Jana Krzysztofa Altnikola, organistę w Naumburgu. Był to jeden z ostatnich szczęśliwych momentów życia starego mistrza, coraz bardziej zapadającego na zdrowiu.

Już od najmłodszych lat wzrok Bacha tracił na swej sile. Z powodu spędzania nocy wśród pracy, o czem już wspominaliśmy, stawał się Bach coraz bardziej krótkowzrocznym. Zmuszał go do tego trybu życia nadmiar kompozytorskich obowiązków, zwłaszcza w Lipsku. O poprawie wzroku wśród tych warunków nie mogło być mowy, a to przyczyniało się do zmniejszania się od r. 1740 siły twórczości. W nekrologu Mizlera czytamy: „Chcąc służyć nadal Bogu i swym najbliższym swemi, zresztą bardzo zdrowemi siłami ducha i ciała, usiłował usunąć chorobę oczu przez operację po części za namową przyjaciół, mających zaufanie do przebywającego wówczas w Lipsku lekarza chorób ocznych. Operacja jednakże, jakkolwiek dwukrotnie powtórzona, nie powiodła się zupełnie. Bach nietylko nie mógł używać swego wzroku, ale osłabł na ciele z powodu tej operacji i szkodliwych środków lekarskich i innych, tak, że przez pół roku był ustawicznie chorym.“ Stało się to w zimie z roku 1749 na 1750. Przez czas choroby pomagał mu w rewizji fantazji choralnych Altnikol. Chwilami mógł sam pisać. Ostatnie chwile spędzał Bach w zaciemnionym pokoju, a czując zbliżającą się śmierć, dyktował Altnikolowi choralną fantazję na temat pieśni „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, nad którą kazał umieścić słowa innej pieśni, „Vor deinen Thron tret' ich allhier“, śpiewanej z tą samą melodją. Jest to jedno z najgłębszych dzieł wielkiego mistrza. Schweitzer zdołał pięknie a z prawdziwem wzruszeniem odczuć tę chwilę, gdy Bach przewidywał swój koniec: „Wrzawa świata nie przeciskała się już więcej przez zasłonięte okna. Umierającego mistrza otaczały już harmonje sfer. Dlatego żaden ton boleści nie brzmi w jego muzyce; spokojny, rytmiczny ruch ósemkowy odbywa się już z tamtej strony wszelkiej ludzkiej namiętności; ponad wszystkiem jaśnieje słowo: wyzwolenie“.

W dniu 18 lipca przewidział Bach na chwilę. Życie słało mu ostatnie pozdrowienie. Nietylko patrzył, ale i znosił światło dzienne. W kilka godzin później uległ atakowi apopleksji, po którym nastąpiła silna gorączka, dręcząca go przez dziesięć dni. Najusilniejsze starania dwuch najlepszych lekarzy lipskich nie sprowadziły polepszenia; zmarł Bach w dniu 28 lipca r. 1750, wieczorem. W trzy dni później pochowano go na cmentarzu kościoła „Johanneskirche“.

(C. d. n.)

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

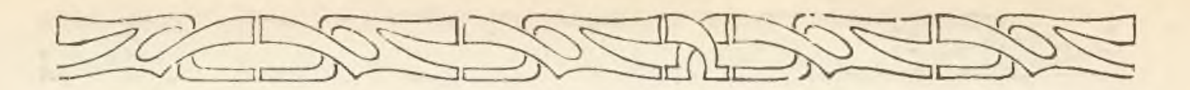
Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Każda forma ma swe uprawnienie, jeżeli tylko jest szczerym wypływem impulsu ruchu, a części jej przedstawiają konieczne stadja tego impulsu; natomiast nie ma uzasadnienia bytu ta forma, która jest niczem innem, jak tylko wypełnieniem schematu. Ani biegłość techniczna, ani pracowitość i wytrwałość, ani zdolność kombinacyjna lub zdolność inwencji nie są czynnikami, które nadają utworowi jego właściwe znamię, jakkolwiek odgrywają wybitną rolę przy jego produkcji. Dzieło



wypłynąć musi z genjuszu, t. j. z tej siły, która jest w każdym z nas i warunkuje nasze objawy życiowe, a w prawdziwym artyście spotęgowana, prowadzi do najczystszego i najsilniejszego uzewnętrznienia.

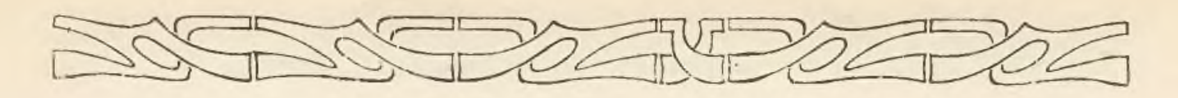
Lecz w jaki sposób przemawia do nas genjusz? Rzadko kiedy bezpośrednio. Konieczny jest do tego *artysta-odtwórca*. Omówimy więc z kolei jego zadanie.

Od wykonawcy - artysty żąda się kongenjalności. Wymagamy od jego gry wyrazu, ciepła, uczucia. Czy zatem w wykonywane utwory ma włożyć właściwości, czerpane z siebie samego, a których niema w utworze? Oczywiście, że nie. Czego się spodziewamy od artysty - wykonawcy, to wszystko jest w samem dziele. Artysta jest jego przedstawicielem; jest on jakby zastępcą kompozytora, wyposażonym generalnem pełnomocnictwem; w niego wymierzone są te wymagania, które odnoszą się do samego dzieła.

Wykonawca nadaje myśli kompozytora materjalną formę; dzieło przemawia za jego pośrednictwem do słuchacza i wywiera na nim wrażenie, odsłaniając swoją treść. Stąd płynie stosunek wykonawcy do artysty-kompozytora; to, co w kompozytorze było żywotne gdy tworzył swe dzieło, to musi wykonawca w sobie obudzić do nowego życia. Wobec kompozytora musi on wejść w stosunek słuchacza, przeżywającego i współodczuwającego wrażenia. Wyraz, za którym on idzie, odczuwając go, budzi w nim pewne stany wzruszenia, podobne do tych, które pobudziły do życia samą kompozycję, jako ich uzewnętrznienie. Skoro zatem podziałało dzieło sztuki na wykonawcę produktywnie, wówczas występuje on wobec słuchacza jako artysta twórczy; czerpie bowiem z tego samego źródła, co kompozytor i w tych samych formach, które w nim ponownie odżyły. W ten sposób staje się tem medium, zapomocą którego słuchacz wstępuje w kontakt z artystą-twórcą. Nie wystarcza zatem, by wykonawca opanował kompozycję, którą gra, technicznie, jak również, by wprowadził jakiekolwiek odstępstwa od oryginału, chociażby zgodne z charakterem stylu, albo odpowiedział tylko pewnym normom i utartym nawyknieniom. Wymaga się od niego, by wniknął w ducha kompozycji...

Cośmy tutaj powiedzieli o artyście-wykonawcy, odnosi się — rzecz prosta — i do *dyrygenta*, którego należy uważać za odtwórcę intencji kompozytora. Żąda się od wykonawcy, by zdołał uchwycić właściwe tempo pewnej kompozycji nawet wtedy, gdy nie jest zaznaczone. Żądanie to jest niedorzeczne, jeżeli istotę muzyki widzi się w igraszce form dźwiękowych. Tak pojęte tempo nie może mieć innego przeznaczenia, jak tylko to, by nie stanowiło przeszkody dla miłej apercepcji pierwiastków muzycznych, stanowiących kompozycję. W tej formie odsłania się najdalsze pole swobody. Fizjologicznym potrzebom słuchu można w zupełności odpowiedzieć zapomocą różnego ujęcia tempa; innego rodzaju wymagania występują przeciw niewłaściwemu ujęciu tempa. Również do konwenansu i przyzwyczajenia sprowadzić nie można żądania właściwego tempa, lubo zaprzeczyć się nie da, że i te momenty odgrywają nieraz rozstrzygającą rolę. Lecz współdziałanie tych czynników nietylko nie jest korzystne, lecz wprost szkodliwe i dla ducha muzyki zabójcze. Że konwenans i tradycja nie powinny wpływać na uchwycenie właściwego tempa, to wynika również stąd, że wymagamy ścisłości tempa nietylko przy dawnych, znanych nam już kompozycjach, ale także i przy nowych dziełach i powoływamy się przytem na budzące się w nas i niezawodne poczucie taktu. *Wymagamy od artysty-odtwórcy, by pojął kompozycję jako objaw wyrazu i by tem samem nadał jej odpowiednie tempo, zadowalające nasze współodczucie.* Wynika więc z tego, że tempo niema odpowiadać matematycznie określonym odstępom czasu, lecz elastycznemu rytmowi, właściwemu żywym formom wyrazu. Stąd to pochodzi, że niejednokrotnie kompozycja chybia wrażenia mimo, że jej tempo było naogół trafne. Właściwe zrozumienie muzyczne polega na zdolności obudzenia do nowego życia impulsów, z których wypłynęła kompozycja, a nie na przywłaszczeniu sobie konwenansowych sposobów interpretacji.

Ponieważ objawy wyrazu, chociażby wynikłe z jednakowych impulsów, mogą kryć w sobie indywidualne różnice, dlatego interpretacja jednego i tego samego utworu podlegać może rozmaitym formom, nie naruszającym jednak jego zasadniczego charakteru, ani jego żywego działania. Zawsze rozchodzi się tylko o to, by impulsy, powodujące wykonawcą, zgadzały się z impulsami, które uzewnętrzniły się



w kompozycji. Te różnice interpretacji wyrządzą wrażeniu kompozycji mniejszą szkodę, aniżeli suche przestrzeganie pewnego sposobu wykonania, jeżeli mu brak uchuchowienia.

Prawdziwe zrozumienie polega więc na tem, by *dzieło sztuki odżyło w wykonawcy we wszystkich swych szczegółach, to zn., by twórczy duch, który pobudził je do życia, podziałał znowu na wykonawcę produktywnie tak, że dzieło sztuki przedstawi się w jego interpretacji jakby objaw jego własnej inwencji.*

(D. c. n.)

HERMAN VON ANDREAE.

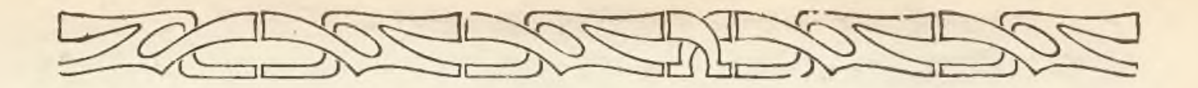
Przyczynki do kwestji ujednostajnienia nauczania gry fortepjanowej.

(Ciąg dalszy.)

Gdy klawisz trzymamy mocno naciśnięty poniżej granicy stłumienia, struna może swobodnie dźwięczeć. Ten nacisk możemy łatwo określić na podstawie doświadczenia III: ażeby go przytrzymać na samym dole, wystarcza ciężar 40—80 gr., zależnie od tego, czy mechanika instrumentu jest „lżejsza", czy „cięższa". Ten ciężar służy też mniej więcej do zmierzenia siły, podnoszącej w górę klawisz. Przytem odległość granicy stłumienia od deski, na której osadzone są klawisze, wynosi conajmniej połowę wysokości drogi klawisza. Klawisz może przeto odbyć połowę swej drogi ku górze, nie wpływając na drgania struny. Wynika stąd jasno, że natychmiastowe stłumienie uderzenia o wiele szybciej i dokładniej osiągnąć można przy pomocy klawisza, niż pedału. Ale i tu możliwość przytłumienia ma pewne określone granice: lekkie stosunkowo tłumiki nie mogą powstrzymać wszystkich bez wyjątku drgań strun. Im bardziej posuwamy się w stronę nizkich dźwięków, tem mniejszą mamy możność stłumienia dźwięku, gdyż zmniejsza się elastyczne napięcie strun, a natomiast zwiększa się grubość strun i wysokość fal. W rejestrze najwyższym niema zupełnie tłumików, gdyż tam trwanie dźwięku jest samo przez się tak krótkie, że można obyć się bez tłumika. W kierunku basu tłumiki są coraz większe i cięższe.

Najkrótszy teoretycznie ton można wydobyć, gdy się naciśnie w wysokim rejestrze ten klawisz, który jeszcze zaopatrzony jest w tłumik, o ile można najciszej i tak krótko, by tłumik się nie podniósł (por. doświadczenie I, 4, 5, i II, 1, 2). Moment uderzenia młotka wywołuje wówczas drgania, których tłumik nie może zgłuszyć. W praktyce zastosowanie takiego staccatissima, wydającego ton podobny do dźwięku ksylofonu, jest niemożliwe, gdyż uderzenie klawisza *pp* nie może być tak dokładnie wymierzone, aby ruch klawisza w dół odbył się tylko na $^{1}/_{3}$ jego drogi (por. doświadczenie I, 4), a więc poza granicą przytłumienia, bez podniesienia się właściwie. (Tym warunkom najbardziej odpowiadałby, mojem zdaniem, pewien rodzaj szybko i lekko zastosowanego uderzenia Carezzando). Natomiast w nizkich dźwiękach nie możemy wogóle otrzymać bardzo wyraźnego staccata w zakresie intensywności *f—ff*, gdyż tam tłumik nie może dalszych drgań struny przygłuszyć natychmiast.

W zupełnem przeciwieństwie do klawisza stoi pedał, gdyż co się tyczy artykulacji, wpływa nie na skrócenie tonu, lecz na jego przedłużenie. Ponieważ podnosi i opuszcza odrazu wszystkie tłumiki, może on, niezależnie od mechanizmu klawiszowego, artykułować nietylko szeregi pojedyńczych tonów, ale i grupy dźwięków (akordy); może też z kombinacji tych szeregów pojedyńczych tonów i całych grup tworzyć wyższe jednostki artykulacji (np. szeregi grup dźwiękowych, wykonane na jednej nucie pedałowej). Przez to wzmacnia się, oczywiście, intensywność ogólnego działania dźwięków.



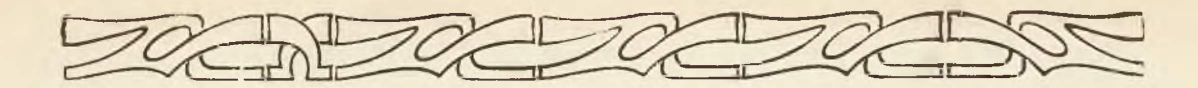
W mniejszym stopniu można osiągnąć różne rodzaje artykulacji przy pomocy klawiszów, — o ile na to pozwalają palce (legatissimo). Musimy tu nadmienić, że przy podniesieniu tłumiących czynników tony tracą nieco na czystości (względnej), prawdopodobnie wskutek współdrgania strun dźwięków pokrewnych, natomiast zyskują nieco na intensywności i trwaniu. Pedał podczas działania swego wyłącza wszelkie oddziaływanie tłumików klawiszowych. Zauważyć to łatwo już choćby z tego, że klawisze poruszają się łatwiej, gdy pedał jest naciśnięty. Przy podniesieniu tedy stłumienia nie może być żadnej artykulacji: jak zaznaczono wyżej, obejmuje pedał wszystkie tony, które padają podczas jego funkcjonowania, i tworzy z nich wyższą jednostkę artykulacji. Czyli innemi słowy: przy podniesionym pedale niema różnicy między legato a staccato. Toż samo zachodzi stale w górnym rejestrze, pozbawionym tłumików. W praktyce odróżnić się dają te dwa rodzaje uderzenia eo ipso dzięki różnicom w intensywności tonu, gdyż staccato połączone jest zazwyczaj z większą szybkością ruchu, niż legato. Zestawienie i porównanie zużytej w obu wypadkach siły jest zatem trudne, gdyż musimy po części opierać się na samoobserwacji i zbyt łatwo ulegamy w takich razach autosuggestji. Odcienie intensywności nie mogą być należycie skontrolowane — jeśli w dodatku weźmiemy pod uwagę, że możliwem jest, iż tony jeszcze w zakresie jednego jakiegoś stopnia intensywności mogą podlegać pewnym wahaniom: jeżeli bowiem dla skonstatowania widocznej różnicy intensywności w zakresie *f — ff* potrzeba 50 gr. przyrostu wagi, to w tych granicach mogą jeszcze istnieć drobne odcienie, stanowiące pewne zabarwienie tonu. Do tego może należałoby sprowadzić pewną twardość uderzenia w intensywnościach *ff—f*, kiedy zostaje przekroczona granica podatności struny.

Uderzeniu staccato towarzyszą zwykle szmery w znacznie silniejszym stopniu, niż uderzeniu legato. Niezależnie od szmerów, które powstają wskutek uderzenia w klawisz, odzywają się i inne, wewnątrz mechanizmu, choćby on jak najstaranniej był ofilcowany. Głównym powodem tych dodatkowych szmerów jest młotek, który przy każdem uderzeniu staccato, a więc i przy tak zw. „negatywnem staccato“, wprost odskakuje od struny, spadając na swe pierwotne miejsce spoczynku, przyczem posiada masa jego wcale znaczną siłę żywą. Przez to, szczególniej w starszych instrumentach, ton nabiera jaskrawszego zabarwienia, niż w legato, gdzie — jak nam wiadomo (por. doświadczenie I, 2 i II, 3) — młotek zostaje pochwycony przez mechanizm t. zw. repetycji tuż w pobliżu struny. Te szmery dodatkowe mogą być jeszcze znacznie wzmocnione przez rezonans i współdrganie, mianowicie przy podniesionym pedale.

I wyłączne posiłkowanie się klawiszami prowadzi do wyrównania mechanicznej artykulacji w kierunku obu krańców szeregu tonów: im szybciej tony po sobie następują, tem bardziej upodobniają się staccato i legato, aż do zupełnej tożsamości. Różnica między obu tymi sposobami uderzenia staje się tem większa, im wolniej następują po sobie tony, i legato dochodzi do pewnej granicy, gdzie już trudno je, jako takie, określić, gdyż wysokość drgań struny mogła o tyle się zmniejszyć, że nie spostrzegamy już wzajemnego związku między następującymi po sobie tonami.

Wszelkie złudzenia akustyczne, zdarzające się w artykulacji, oraz wzajemny stosunek intensywności do artykulacji nie należą już, oczywiście, do mechaniki. „Prawdziwe legato mózgowe“ (Breithaupt: „Natürliche Klaviertechnik“, str. 362), oraz wszelkie inne określenia, jak: non legato, leggiero, staccato i t. d., oznaczają sposoby artykulacji, dające się zawsze sprowadzić do mechanicznego podłoża, t. j. do świadomego lub nieświadomego opanowania kombinacji ruchu podnoszenia się i opuszczania klawisza.

III. Z a s a d a: Mechaniczne podłoże techniki fortepjanowej tworzy ta część każdego pojedyńczego ruchu uderzeniowego, która, jako praca bezpośrednio pożyteczna, zostaje oddzielona od pracy tylko pośrednio pożytecznej przez równię powierzchni klawiszowych, a którą określić możemy jako pionowy, prostolinijny, przerwany, a po pewnym dowolnym czasie odbywający



się [w przeciwnym kierunku ruch odwrotny w obrębie mniej więcej 1 cm. (wysokość ruchu klawisza).

I rzeczywiście, ruchy odbywające się poza granicą równi powierzchni klawiszowych nie posiadają żadnego bezpośredniego związku z mechanizmem fortepjanu. Pośrednio jednak odnoszą się i do klawiszów, albowiem każdy ruch uderzeniowy wymaga takiej pośrednio pożytecznej pracy, gdyż każde uderzenie jest wynikiem uprzedniego przygotowania organu wykonawczego. Bezpośrednio pożyteczną staje się praca dopiero wówczas, gdy klawisz został wprawiony w ruch, t. j. wyszedł ze stanu spokoju, który przedstawia równia powierzchni klawiszowych.

Klawisz, jak wiadomo, może się poruszać tylko w górę i w dół w kierunku pionowym. Ruch ten można przyjąć za idący po linji prostej, jakkolwiek odbywa się on właściwie po linji koła.

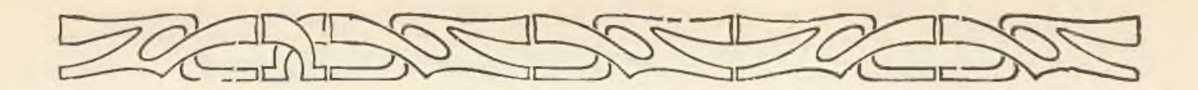
Ruch w górę oddzielony jest od ruchu w dół stadjum pośredniem, trwającem pewien okres czasu; rozpoczyna się ono w chwili przerwania ruchu na dół, a kończy się w chwili podnoszenia się klawisza w górę. Od trwania jego zależy artykulacja tonów. Najważniejszym momentem tego stadjum pośredniego jest jego początek, t. j. przerwanie ruchu w dół. Tej okoliczności za małą dotychczas przypisywano wagę. Ruch przerwany, jest typowym dla techniki fortepjanowej; gdyż cała budowa współczesnego fortepjanu polega na zasadzie uderzania młotka o strunę, a swoistą cechą tej czynności jest właśnie przerwanie ruchu: młotek musi być natychmiast odrzucony od struny, ażeby ona mogła swobodnie wibrować i brzmieć. Proces ten z jednej strony leży u podstawy całego mechanizmu fortepjanu, a z drugiej podsuwa grającemu najbardziej celowe ruchy. Wyraz „uderzenie", na który w ostatnich czasach tak często napadano (niesłusznie), wytworzył się zapewne na skutek analogji pomiędzy funkcją młotka a funkcją organu wykonawczego, klawisza, jakkolwiek w ostatnim wypadku „uderzenie" nie jest bynajmniej konieczne, gdyż klawisz „uderza" niezależnie od młotka zawsze tylko w deskę spodnią. Ruch więc jego jest również przerywany, ale klawisz nie może być odrzucony, mechanizm bowiem wyłączania zapobiega tej funkcji. Klawisz *mógłby* oczywiście, już po wyłączeniu, poruszać się dalej, ale to byłoby pracą bezcelową, gdyż nie wydającą już żadnego rezultatu. Dlatego też siła, wprawiająca klawisz w ruch w dół, może przestać działać. Może ona być powstrzymana albo z góry (przez siły mięśniowe), albo przez zatrzymanie czynnika ruchowego, albo wreszcie przez zetknięcie się z deską spodu zostaje jej działanie zneutralizowane.

W technice fortepjanowej mogą zachodzić wszystkie powyższe wypadki. Jakkolwiek badania nad ustosunkowaniem sił mięśniowych należą do fizjologji ruchowej, trzeba tu jednak zaznaczyć, że opór w postaci deski spodu ma wielkie znaczenie dla różnych rodzajów ruchów uderzeniowych zarówno ze względu na kontrolę i opanowanie, jak i na zaooszczędzenie siły. Spróbujmy wydobyć ton, nie dotykając klawiszem deski spodu: udać się to może przy pewnej wprawie i wielkiem napięciu mięśni i oczywiście w najostrzejszem staccato, ale napięcie tonu zawsze w takich razach będzie niepewne.

To znaczenie deski spodu instynktownie poznali w praktyce fabrykanci fortepjanów (porówn. I, 2 i 3). Wszystkie klawisze spadają, po odbyciu ruchu jednakiej wysokości, i prawie jednocześnie na dolną deskę, przedstawiającą równię oporu. Wskutek tego wysokość drogi klawisza staje się zarazem jednostką długości i cała zamierzona praca zapomocą kontroli sprowadzona zostaje do wielkości sił.

Ta równia oporu jest właściwą równią podstawową w mechanice gry fortepjanowej. Jakkolwiek wielokrotnie podnoszono już jej znaczenie (np. Breithaupt: „Natürliche Klaviertechnik", str. 96, 106, 133), jednak zazwyczaj—i to niesłusznie — poczytują za podstawę techniki fortepjanowej równię powierzchni klawiszów.

Dotyczy to mianowicie nauki o podnoszeniu palców i młotkowatem uderzeniu, przyczem wyobrażamy sobie, że klawisz w stanie spokoju przedstawia kowadło, na które spaść powinno uderzenie. Jeżeli ten rodzaj uderzenia znaj-



duje częste zastosowanie — w jakich razach, nie poruszam na tem miejscu — to trzeba pamiętać, że palec, znajdujący się na poziomie klawjatury, więc dotykający klawisza, już jest w położeniu podniesionem, gotowem do uderzenia. Silniejsze podnoszenie palca i następne szybkie opuszczenie go na klawisz stanowi już tylko pracę potrzebną pośrednio.

A więc równia powierzchni klawiszowych oddziela pracę bezpośrednio potrzebną od tej, która pożyteczną się okazuje tylko pośrednio; natomiast równia oporu ma wpływ decydujący na pracę bezpośrednio pożyteczną sil uderzeniowych. Ta równia oporu i pod innym jeszcze względem ma ważne znaczenie, a mianowicie: jako granica ruchu klawisza w dół, przerywa ona i zakończa wszelką pracę, skierowaną na wytworzenie pewnego napięcia tonu.

Gdybyśmy przejęli siły, poruszające klawisz w dół, za stałe w przybliżeniu (podług powyżej już danych przypuszczeń) i gdybyśmy zamiast równi oporu mogli umieścić aparat, obliczający ilość udzielonej mu przez klawisz energji, bylibyśmy w stanie wymierzyć całą pracę użyteczną. Wprawdzie już w r. 1895 Binet i Courtier posilkowali się takim aparatem, ale wówczas zmierzali do zupełnie innych celów. Przy pomocy jednak takiego aparatu moglibyśmy rozwiązać niejeden problemat techniki fortepjanowej, przeważnie z dziedziny tych, które zależą od intensywności tonu. Możnaby w ten sposób ustalić tablicę wymierności sił (w gramach) dla wszelkich stopni napięcia (porówn. doświadczenie III); miałoby to, oczywiście, znaczenie tylko dla poszczególnego instrumentu, ale norma nie odbiegałaby zbytnio od pojedyńczego wypadku. Możnaby dalej badać różnicę sił, które mają wydobywać w grze wielogłosowej (polifonicznej) tony o różnem napięciu i sile i t. d.

Naszkicowałem w ogólnych zarysach główne zagadnienia mechaniki fortepjanu. Nie można na razie, o ile się zdaje, przedsięwziąć dokładniejszych badań, gdyż dyskrepancja różnych dziedzin i ich przedstawicieli stanowi, niestety, okoliczność utrudniającą. Ileż tu wikła się najprzeróżniejszych spraw specjalnych i odrębnych punktów widzenia dla muzyków - praktyków, teoretyków, pedagogów, fizjologów, psychologów, fizyków i matematyków, oraz fabrykantów instrumentów! Dla techniki jednak fortepjanowej wszystkie doświadczenia, nie dające się sprowadzić do jej podstawy, to jest do mechaniki współczesnego fortepjanu, nie mają zasadniczego znaczenia.

A teraz na zakończenie streśćmy i uogólnijmy nasze rozważania.

Punktem wyjścia dla nich były te narzędzia grającego, które bezpośrednio stykają się ze struną, mianowicie młotek i tłumik.

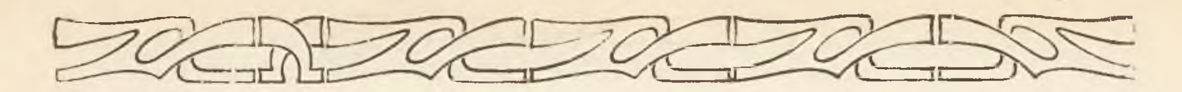
Pierwsza zasada omawia funcje młotka. Tylko szybkość młotka jest warunkiem napięcia tonu. Szybkość młotka zależy wyłącznie od szybkości ruchu klawisza w dół. Grający więc musi skierować swą uwagę specjalnie na ten ruch klawisza, skupiając ją albo na zamierzonej szybkości, albo na potrzebnej sile, gdyż siła i szybkość znajdują się we współzależności. Innych sposobów działania na strunę i na zmianę siły tonu grający nie posiada. Na tej zasadzie tedy opiera się cała dynamika gry fortepjanowej i nazwać ją śmiało możemy „dynamiczną zasadą mechaniki fortepjanu“.

(Dok. nast.)

EUGENJA MALICKA-BOROWICZOWA.

Rytm i metryka (metrum) jako wrażenia.

Do skreślenia słów poniższych przyczyniła się głównie okoliczność, polegająca na obserwacji w kierunku niedostatecznego traktowania muzyki odtwórczej przez ogół wykonawców; słowa zaś te, nie wyczerpujące materjału, mają za cel przyczynić się do wspólnej pracy w nowym kierunku teoretycznej muzyki.



O ile zauważyłam, interpretatorzy dzisiejsi w pierwszym rzędzie zwracają uwagę na stronę techniczną, w drugim dopiero na zrozumienie utworu; to ostatnie dochodzi do uszu słuchacza jako wyłącznie intuicyjne odczucie (u więcej zdolnych), to znów jako odbicie artykulacji pewnego wydawnictwa, lub sposobu pojmowania danego nauczyciela. Nic dziwnego, że w tych warunkach mniej inteligentni muzycznie artyści skazani są na brak żywotności, która jedynie słuchacza podniecić jest w stanie. Wiemy, że genjalny wykonawca reguł nie potrzebuje — on sam poniekąd je stwarza; lecz chodzi tu o tę większą ilość nie-genjuszów, aczkolwiek muzycznie zdolnych i myślących ludzi, którym drogą wskazania głównych punktów podkładu muzycznego można dać środki współdziałania w pracy, intelekt włączyć w uczucie, dać punkt oparcia dla ich kryterjum. Do owego współdziałania nietyle przyczynia się znajomość faktów historycznych (gdyż te przeważnie każdemu są znane), jak koniecznem jest uświadomienie sobie logiki w rozwoju form muzycznych, harmonji, również badanie takich zjawisk, jakiemi są rytm, metryka (metrum) i t. d. Może więcej, niż obserwując innych, przemówiłby fakt, na mnie samej oparty: śmiało rzec mogę, iż wnikanie w składniki muzyczne dopomogło mi do objęcia całości dzieła, tak pod względem budowy utworu, jak frazowania, a również technika stała się wyrazistszą, czyli, że tak pobudzona wyobraźnia pokonała niejedne trudności w tym względzie.

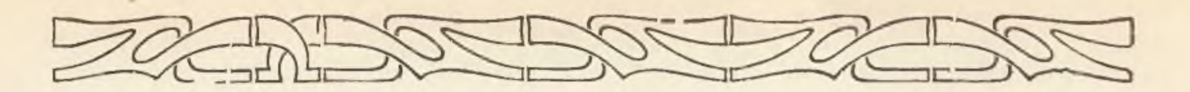
Ogół słuchaczy — czy to w sali koncertowej, czy w mniejszym gronie — przyzwyczajony jest do słuchania muzyki zewnętrznie, to jest w sposób, który mniej lub więcej przyjemnie działa na zmysł słuchu. Powierzchowność tego słuchania objawia się poniekąd w tem, iż ustępy melodyjne łatwiej trafiają ogółowi do przekonania, niż czynniki rytmiczno-polifoniczne. Jednak tego muzyką w ścisłem znaczeniu słowa nazwać nie można. Przytoczę tu kilka słów duńskiego powieściopisarza, Jacobsena, ze względu na trafne i niezwykle proste określenie istoty muzyki, mianowicie: „Muzyka, która polega wyłącznie na zadowolnieniu ucha, jest w stosunku do swej treści, jak praca rzeźbiarza — do snów, zrodzonych w duszy artysty".

Muzyka powinna obejmować całą istotę człowieka. Niejedna z operetek Lehara poszczycić się może dużą melodyjnością, a jednak w jakim stosunku stoi np. do IX-ej symfonji Beethovena? W utworze tym jest coś, co nami wstrząsa, daje wzruszenia, co nas zmusza do przeżywania uczuć różnorodnych, co nam nakazuje nietylko w czasie wykonania, lecz i po skończeniu unosić z sobą własne, odczute dzieło. Genjalny kompozytor jest w stanie zasuggestjonować słuchaczy, bo działając szczerze, a nie z obliczeniem, działa z psychologiczną prawdą i spełnia najwyższe swe powołanie. Muzykę operetkową, a i inną tego rodzaju, łatwo zapamiętać, ale i łatwo o niej zapomnieć. Taka muzyka nie potrzebuje sił żywotnych człowieka, a jak mówi O. Wilde: „jeśli książka nie jest warta, by ją czytano po raz drugi i setny, nie jest warta pierwszego razu czytania".

*
* *

Już greccy filozofowie zajmowali się rytmem; lecz ze względu, iż nie mamy dostatecznych danych o greckiej muzyce, przypuszczać musimy, że Arystoksenos brał go z punktu ogólnego, t. j. rytmu we wszechświecie. Uczeni dzisiejsi, opierając się na badaniach historycznych, dochodzą do wniosku, iż do lekceważenia rytmu w pedagogji muzycznej przyczyniła się ta okoliczność, że w średniowieczu, jak również i w czasach starożytnych dzieł w tym zakresie nie posiadano. O nieposiadaniu przez ludzkość owych dzieł świadczą stałe wówczas problematy, polegające na mieszaniu pojęć, jako to: rytmu we wszechświecie, rytmu muzycznego, a również i w metryce słowa doszukiwano się początków rytmu. Dopiero instrumentalna muzyka, do dzisiejszego rozwoju doprowadzona, miała położyć kres ostatecznym poszukiwaniom, dowodząc o istniejącym rytmie muzycznym, niezależnym od słowa i poezji.

Jak wiemy, średniowiecze posiadało teorję mensuralną, lecz ta zajmowała się proporcionalnym podziałem nut, nie badaniem zjawiska rytmu. Z chwilą, gdy teorja J. Ph. Rameau (1683—1764) staje się przystępniejszą, więcej przejrzystą, wtedy to dołączają się prawdopodobnie próby w poszukiwaniach rytmu i metryki, np. Koch (1749—1816): „Versuch einer Anleitung zur Komposition", Johann Abraham Schulz (1747—1800): „Theorie der schönen Künste" (patrz Sülzer), „Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie".



Tu jednak przedstawienie rozwoju teorji musi zejść z drogi, ze względu, iż ważniejszym dla nas będzie punkt, w którym zaczęto muzykę określać z psychologicznego stanowiska, t. j. tak, jak ona na nas działa. Niemal pierwszym, który w powyższy sposób muzykę określać zaczął, był filozof Leibnitz (XVIII wiek), mówiąc: „Musik ist das unbewusste Zählen".

I.

Wyraz rytm jest pochodzenia greckiego (ῥέω = *reo*, znaczy *płynę). Czas* płynie, lecz nie dzieli się sam przez się, wymaga z zewnątrz wpływu, któryby ten czas podzielił. Podzielony przez człowieka czas w większych rozmiarach stanowi epoki czasu. Że ten podział czasu nie jest tylko wytworem intelektu, ale przedewszystkiem uczucia, świadczy to, że sprowadzony do mniejszych rozmiarów staje się własnością człowieka, że tenże pracuje ciągle w kierunku podziału, że bez dzielenia czasu obejść się nie może, jako najgłówniejszego punktu oparcia. Dostatecznie spojrzeć w życie codzienne ludzi, aby zauważyć potrzebę utrzymania tego czynnika, mającego na celu zaoszczędzenie sił fizycznych (Karl Bücher: „Arbeit und Rhytmus", 1896), np. miarowe chodzenie, miarowe uderzanie młotem podczas pracy i t. d. Tenże autor dowodzi, że rytm istnieje w nas, bez względu na to, jakiej jest natury, że dla swego ujęcia nie potrzebuje podkładu dźwiękowego, dowodem czego stanowi chociażby rytm w szyciu ręcznem. Idąc dalej, rytm możemy odczuwać w zjawiskach wzrokowych, np. przy powtarzaniu się pewnych efektów świetlnych.

Znacznie trudniejsza jest sprawa, gdy chodzi o określenie rytmu muzycznego ze względu na inne składniki, np. metrum, które jednocześnie niemal w nas z rytmem występują. Estetycy i teoretycy XIX wieku nie małe położyli starania w sformułowaniu pewnych twierdzeń w tym zakresie, az dopiero psychologja uwieńczyła te badania mniej więcej w zadowalniający sposób. Tak np. mówi Moritz Hauptmann w dziele „Harmonie und Metrik" (1853), na str. 223: „Metrum wollen wir das stetige Mass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht, Rhythmus die Art der Bewegung in diesem Masse. Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit das erste eines zweiten im gleichen sein kann, ist für sein zweites das Bestimmende, dieses zweite ist das Bestimmte. Es hat sein erstes, gegen sein zweites die Energie des Anfanges und damit den metrischen Akzent."

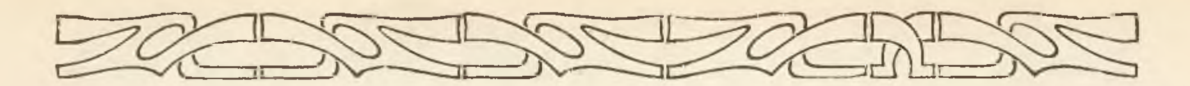
Z powyższego określenia wnosimy, że metrum jest to pewna miara czasu, wciąż naprzód idąca, a rytm — zawartość tej miary, wypowiadająca się w ruchu dźwiękowym. Do zupełnie innych wyników dochodzi Rudolf Westphal („Allgemeine Theorie der Musik. Rhythmik seit J. S. Bach", 1880): „Metrik ist dasselbe wie Rhythmik, nur ist Metrik das speziellere da sie bloss die rhythmische Form des poetischen Textes behandelt. Rhytmik ist das allgemeinere, da sie sich auf poetische Texte, wie auf Musik bezieht. Das Wesen des Rhytmus besteht in einer dem Zuhörer vernehmbaren Gliederung der Zeit, welche das demselben vorgeführte poetische oder musikalische Kunstwerk einnimmt".

Określenie powyższe wskazuje nam niejako, iż Westphal upatrywał istotę rytmu w dzieleniu czasu, a także zawarunkowywał ją od egzystencji słuchacza. Ważniejszem i może ciekawszem jest spostrzeżenie tegoż uczonego o roli przedziałów taktowych (na str. 298): „Fast niemals ist der Taktstrich von dem Komponisten in der Bedeutung einer rhythmischen Grenze gesetz worden. Hat mein Buch auch nur das eine erreicht, dass jener Irrtum, als Irrtum erkannt wird, so ist es nicht umsonst geschrieben."

(Dok. nast.)

List z Lipska.

Sezon koncertowy w Lipsku ma się już ku końcowi. Z tego powodu mamy powódź popisów wirtuozowskich, między którymi znajduje się szereg nazwisk artystów polskich. Od nich też zaczynamy, stawiając na pierwszem miejscu p. Pawła Kochańskiego — artysta to bowiem poważny, zasługujący ze wszechmiar na uznanie. Co do samej gry p. K. niema chyba żadnych zastrzeżeń. Piękny ton, zarówno w kan-



tylenie, jak i w szybkich pasażach, przyjemnie wibrujący, porywa szczególniej na strunie *g*. Tryl świetny, nieskazitelnie okrągły, czem rzadko kto może się pochwalić, bajeczna biegłość w tak zw. po niemiecku „Doppelgriffe“ (podwójne nuty), czyste jak kryształ oktawy i takie same flażolety — oto zalety technicznej strony gry p. Kochańskiego. Strona duchowa przedstawia się również bogato. P. K. nie przesadza w wyszukiwaniu nowych, nie odkrytych rzekomo efektów: idzie drogą zupełnie prostą, dzięki ogromnej intuicji artystycznej, — to też nie wyobrażam sobie lepiej wykonanej „Ciaconny“ Bacha, lub koncertu Karłowicza, tyle smaku i powagi w pierwszym, entuzjazmu i przejęcia się — w drugim. Jeden z najcudniejszych utworów liryki skrzypcowej, „Romans“ Szymanowskiego, byłby koroną koncertu, gdyby nie akompanjator (p. Józef Kochański), grający bezmyślnie i mający małe pojęcie o rytmice i pedalizowaniu, nie mówiąc już o jakiej takiej ekspresji. „Karnawał rosyjski“ Wieniawskiego olśnił publiczność piętrzącemi się w nim technicznemi, dającemi olbrzymie pole do popisu trudnościami. P. K. wyszedł z nich zupełnie zwycięsko. Szkoda, że umieszczony zaraz po „Romansie“ Szym., pomimo pewnej zgrabności i nieszkodliwej zalotności, zatarł wrażenie „Romansu“. Krytyka niemiecka oceniła należycie talent p. Kochańskiego. (Od dłuższego czasu z pośród falangi różnie uzdolnionych skrzypków, nareszcie jeden prawdziwy... Carl Schröder).

Tyle co do p. Kochańskiego.

Z dużem również powodzeniem grał tutaj p. Józef Turczyński. Ton piękny i głęboki, szlachetność frazowania, inteligencja w połączeniu z poezją nie sztuczną, lecz płynącą z prawdziwego zrozumienia i odczucia ducha Chopina, zjednały mu głębokie uznanie publiczności za wykonanie dzieł tego mistrza. Szczególniej z mazurka Cis-moll zrobił p. T. prawdziwe arcydzieło w stylu, odczuciu i formie. Polonezy fis-moll i As-dur zagrane były z dużym temperamentem i wirtuozowską brawurą. Mniej udatnie wyszła fantazja Schumanna (op. 17): przesada w frazowaniu, zbytnie nadużywanie pedału (co stanowi jedną z wybitnie ujemnych stron gry p. T.), niedostateczne opanowanie strony technicznej dzieła spowodowało, iż arcydzieło Schumanna wyszło poszarpane, podzielone na części, niczem nie związane — i znudziło słuchaczów. Za to Liszta etiuda f-moll i „Sonet Petrarki“ wykonane były bez zarzutu.

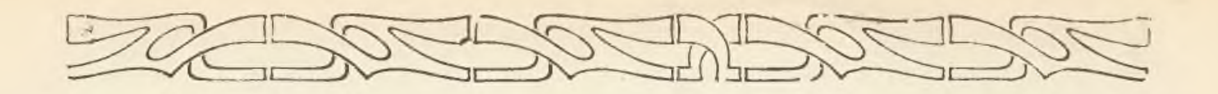
Trzecim z rzędu polaków, którzy tu w ostatnich czasach koncertowali, był p. Ignacy Friedman. Z powodu podanej już niegdyś o tym artyście recenzji w „Przeglądzie“, nie będę się obszerniej o nim rozpisywać; dodam tylko, że jest to jeden z najwybitniejszych dzisiaj polskich wirtuozów i chopinistów. Tak wykonanych etiud op. 10 № 3, 5, 7, 12, lub „Karnawału“ Schumanna i technicznie i pod względem treści, mógłby mu niejeden pozazdrościć. Jego „Tabatiere à musique“ — to perełka współczesnej twórczości muzycznej.

Z kolei przechodzę do wirtuozów innych narodowości. Dn. 27 marca koncertował Rudolf Ganz, któremu stanowczo należy się jedno z najpierwszych miejsc między wirtuozami dzisiejszej doby. Bajeczna wprost technika, perełkowatość i nieskazitelna czystość w pasażach i trylach, szlachetna umiejętność używania, a nie nadużywania pedału, a przytem owa technika, służąca jedynie jako czynnik w wyrażaniu głęboko odczutej i zrozumianej treści muzycznej, czynią zeń genjalnego artystę i wirtuoza. Symfoniczne etiudy w wykonaniu p. Ganza — to cała poezja Schumanna, wydobyta na jaw. Zestawienie sonat: Haydna D-dur i Chopina h-moll op. 58, nawskroś klasycznej z romantyczną wykazały, iż p. Ganz tak jedną, jak i drugą zrozumiał doskonale i oddał we właściwy każdej z nich sposób. Szczególniej ostatnia część sonaty Chopina wykonana była wprost cudownie, a polonez Es-dur Liszta wykazał w p. G. nielada potentata techniki, z którą może się mierzyć z takim Godowskim lub Rosenthalem.

W Gewandhausie wykonana była pod dyrekcją Nikischa słynna IX Beethovena. Część instrumentalna wyszła potężnie, natomiast chóry wiele pozostawiają do życzenia. O ostatnich koncertach kończącego się tutaj sezonu napiszę w następnym numerze „Przeglądu“.

Janina Drac.

Lipsk, w marcu.



KONCERTY.

W Filharmonji.

= Na koncercie 20/III zakończono cykl symfonji Czajkowskiego wykonaniem szóstej (op 74, H-moll), napisanej w roku 1893.

Symfonja powyższa nosi również nazwę „patetycznej", który to tytuł dopisał autor na partyturze nazajutrz po pierwszem wykonaniu, wkrótce jednak zmienił zamiar i w liście do swego wydawcy, Jurgensona, prosił o wydrukowanie na karcie tytułowej tylko liczby porządkowej dzieła i dedykację (nazwę „patetyczna" obmyślił i zaproponował kompozytorowi, który na razie zgodził się chętnie na to, jego brat, Modest). O historji powstania nazwy, która przylgnęła nazawsze do symfonji, wspominamy ze względu, iż niektórzy teoretycy, analizując dzieło, do mylnych w swoim czasie doszli rezultatów, upatrując w pewnem pokrewieństwie tematu symfonji Czajkowskiego (wstęp) z tematem wstępu z sonaty patetycznej Beethovena właściwe pochodzenie tytułu. Istotnie, podobieństwa można się doszukać, jednak hypoteza była błędna, jak widzimy z przytoczonych powyżej słów.

Ostatnią swoją symfonję zaczynał Czajkowski dwa razy, lecz pierwsza próba nie zadowoliła autora, który zniszczył rozpoczętą pracę, uważając, że jest bez wartości. Natomiast „właściwą" szóstą symfonję cenił nadzwyczaj, wyrażając się kilkakrotnie, iż nie napisał i nie napisze nic lepszego, że całą swoją duszę w nią włożył. Tem więcej prawdopodobnie musiało dotknąć kompozytora dość chłodne stosunkowo przyjęcie, jakiego doznała symfonja po pierwszem wykonaniu, pod jego osobistą dyrekcją (Petersburg). Oklaskiwano wprawdzie dzieło, pisma zamieściły pochlebne przeważnie oceny, jednak ogólne wrażenie zawiodło oczekiwania autora i dopiero w przyszłości szósta symfonja zdobyła właściwe uznanie. Chwili tej Czajkowski nie doczekał — umarł wkrótce po pamiętnym koncercie.

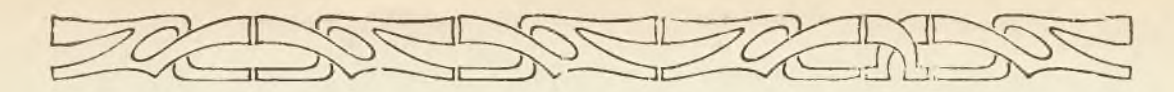
Jeśli dzieło sztuki odzwierciedla stan psychiczny twórcy, szósta symfonja jest wyrazem pesymistycznych przekonań Czajkowskiego, który scharakteryzował siebie następnemi słowy: „Wspominam z żalem przeszłość, pokładam nadzieję w przyszłości i nigdy nie jestem zadowolony z teraźniejszości".

Wykonaniem symfonji kierował Zdzisław Birnbaum, którego niepospolity talent kapelmistrzowski, znany nam doskonale, potrafił nadać wspaniałemu dziełu nader piękny, pożądany przez autora, charakter. Dodajmy, iż dyrygował z pamięci, składając dowody swej wielkiej muzykalności.

Solistą był p. Robert Perutz-Winnicki, występujący pierwszy raz w Warszawie. Młody skrzypek posiada miły ton, doskonale wykształconą technikę i muzykalność nieprzeciętną. Grał koncert Nardini'ego (uczeń Tartini'ego, słynny wirtuoz i kompozytor skrzypcowych przeważnie utworów) i piękny koncert Mieczysława Karłowicza. Nadto usłyszeliśmy jeszcze cały szereg drobnych utworów, dodanych nad program, którymi świetny wirtuoz dziękował za huczne oklaski i życzliwe przyjęcie.

= Młoda śpiewaczka, p. Eugenja Delfoss, którąśmy poznali na niedzielnym poranku 22/III, pozostająca pod wytrawnym kierunkiem p. Comte-Wilgockiej, wykazała głos bardzo miły w brzmieniu i muzykalność. Śpiewała piosnkę Broni z „Hrabiny", oraz pieśni Karłowicza, ujmując ładnem wykonaniem i zdobywając poklask ogólny. Z utworów orkiestrowych, wykonanych pod dyrekcją Józefa Ozimińskiego, wyróżnił się piękny fragment z „Potopu" Saint-Saënsa (solo skrzypcowe odtworzył artystycznie p. Andrzejowski) i humoreska symfoniczna Wallek-Walewskiego „Paweł i Gaweł", odznaczająca się dobrą fakturą i ładną, dowcipną treścią. Akompanjował umiejętnie F. Starczewski.

= Znana pjanistka, p. Jadwiga Zaleska, wystąpiła na niedzielnym koncercie popołudniowym (22/III), którego program zawierał uwerturę z „Tannhäusera" i siódmą symfonję Beethovena, pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma. W wykonaniu zaś solistki usłyszeliśmy koncert G-dur Rubinszteina, u którego p. Zaleska odbywała w swoim czasie studja. Utwór ten, traktowany z pewną brawurą i rozmachem wirtuozowskim, zjednała pjanistce, posiadającej ładnie rozwiniętą technikę i dźwięczny ton, życzliwe uznanie publiczności. Wykonanie zaś interesowało tembardziej, iż arty-



stka, jako uczennica autora, zachowała prawdopodobnie w pamięci wskazówki swego mistrza i dała nam interpretację zgodną z jego intencjami.

= Koncert benefisowy Józefa Ozimińskiego, drugiego kapelmistrza Warsz Ork. Filharm., jak było do przewidzenia, zapełnił salę do ostatniego niemal miejsca. W wykonaniu programu brał udział przedewszystk'em sam benefisant w charakterze wirtuoza (koncert skrzypcowy Vieuxtemps'a, pieśń turniejowa Wagnera, romans Szymanowskiego, „Perpetuum mobile" Riessa) i dyrygenta (dzieła Karłowicza i Czajkowskiego), oraz p. Adela Comte-Wilgocka (śpiew) i prof. Lud. Urstein (akompanjament). Serdeczne nadzwyczaj przyjęcie, jakiego doznał J. Ozimiński, dowodzi wymownie o sympatji i uznaniu, które utalentowany nasz muzyk potrafił zdobyć w szerokich sferach naszej publiczności. Benefisant, doskonale usposobiony, grał świetnie, ujmując audytorjum interpretacją bardzo muzykalną i nader umiejętną pod względem technicznym. Wytworna pieśniarka, p. Comte-Wilgocka, z cechującym ją subtelnym artyzmem odtworzyła kilka kompozycji wokalnych, zakończonych „Prząśniczką" Moniuszki, do których dał prześliczne tło znakomity nasz akompanjator, prof. L. Urstein, towarzyszący również świetnie J. Ozimińskiemu do jego popisów solowych.

= P. Augusta Kotlow, pjanistka, która występowała już w Warszawie, przypomniała się publiczności naszej na koncercie w dniu 27/III. W wykonaniu artystki usłyszeliśmy koncert Liszta a-dur, który w sezonie bieżącym dziwnem cieszy się powodzeniem, II-gi koncert Mac Dowella i utwory Chopina, Rachmaninowa i t. d., w których pjanistka wykazała wszechstronnie posiadane przez się zalety artystyczne. P. Kotlow ma technikę ładnie rozwiniętą, ładny ton, przytem gra artystki wyróżnia się muzykalnością, której zwłaszcza złożyła dowody w utworach Chopina, traktowanych z subtelnym wyrazem. Możnaby np. nie zgodzić się z pjanistką co do niektórych drobnych szczegółów, jednak całość wykonania, obmyślana konsekwentnie, trafia do przekonania. *A. Zabłocki.*

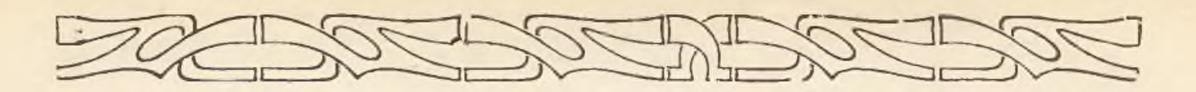
= Najbardziej interesującym momentem X-go (ostatniego) koncertu Henryka Opieńskiego było wykonanie „Stabat Mater" Pergolesi'ego na głosy solowe, chór żeński, orkiestrę smyczkową i organy. (Jan Baptysta Pergolesi, znakomity kompozytor szkoły neapolitańskiej, wsławił się jako natchniony twórca wielu dzieł religijnych [z których „Stabat Mater" zalicza się do najpiękniejszych] i operowych ze słynną „Serva Padrona" na czele. Żył zaledwie 26 lat [1710—1736]). Partje solowe odtworzyły pp.: Róża Halpernówna (sopran) i Halina Jaroszówna (alt), w chórze uczestniczyły, prócz młodych sił wokalnych, również znane nasze śpiewaczki (Comte-Wilgocka, Lewicka i in.), przy organach zasiadł znakomity wirtuoz, Mieczysław Surzyński, zaś całością kierował Henryk Opieński, któremu zawdzięczamy wystawienie arcydzieła Pergolesi'ego. Wykonawcy dołożyli wszelkich starań by godnie odpowiedzieć zadaniu, dzięki czemu cudna w swej subtelnej prostocie muzyka mistrza włos kiego czarowała pięknem natchnionem.

Ogromnem i zasłużonem powodzeniem cieszył się prof. Surzyński, rzadko w ostatnich czasach zasiadający przy organach na estradzie Filharmonji. W wykonaniu świetnego wirtuoza usłyszeliśmy wspaniałą toccatę i fugę Bacha, efektowny koncert organowy z towarzyszeniem orkiestry Guilmanta (słynny wirtuoz i kompozytor wielu utworów organowych), dorzucając na bis kilka przecudnych improwizacji.

Jak już wspomnialiśmy, H. Opieński wystawił dzieło Pergolesi'ego nadzwyczaj starannie, nie szczędząc energji i pracy, poza tem dyrygował jeszcze akompanjamentem orkiestrowym do koncertu organowego i swoim poematem symfonicznym „Lilla Weneda", cieszącym się należnem uznaniem. Po utworze powyższym, który zamknął program koncertu, rozległy się huczne oklaski publiczności, i tusz orkiestry, jako wyraz uznania i podzięka za pracę organizatorską, dzięki której mieliśmy cykl prawdziwie wartościowych koncertów, z których każdy imponował umiejętnym doborem programu, uwzględniającym w pierwszym rzędzie twórczość polską, a następnie utwory obce, mało lub wcale u nas nie wykonywane.

W sali Techników.

= P. Wacław Sobański, którego koncert odbył się 29/III, wystąpił pierwszy raz w Warszawie. Program zawierał szereg utworów wokalnych, przeważnie wyjątków operowych, które pozwoliły nam zapoznać się bliżej z kwalifikacjami artystycznemi



młodego śpiewaka. P. Sobański wykazał głos ładny, brzmiący donośnie i przytem już w pewnym stopniu wykształcony. Wskazanem jednak byłoby wyrównanie skali i pogłębienie wykonania pod względem muzycznym, co prawdopodobnie nastąpi przy dalszym rozwoju artystycznym. W koncercie brali udział muzycy tej miary, co Henryk Melcer, który, doskonale usposobiony, odtworzył z właściwym sobie artyzmem kompozycje Beethovena, Chopina i Liszta, oraz Adam Andrzejowski, skrzypek wielce utalentowany (utwory Czajkowskiego, Dworzaka i t. d.). Akompanjował z cechującą go umiejętnością prof. Ludwik Urstein. *A. Z.*

W sali Resursy Obywatelskiej.

Dnia 29 ub. m. odbył się koncert Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Program wypełniły produkcje uczniów i uczennic profesorów szkoły tegoż Towarzystwa. Chór mieszany pod dyrekcją prof. Łysakowskiego odśpiewał szereg pieśni Konopaska, Żeleńskiego i Moniuszki. W kompozycji Moniuszki „Oto drzewo Krzyża“ na chór i solo — to ostatnie wykonał p. Stelmowski, posiadający głos o brzmieniu potężnem i pełnem; tylko technika głosu p. S. nie osiągnęła jeszcze dostatecznej pewności i wyszkolenia. Posiadając tak olbrzymi materjał głosowy, niewątpliwie zajmie w przyszłości p. Stelmowski wybitne stanowisko wśród naszych sił wokalnych.

Dużej miary talentem jest p. Ancewiczówna (uczennica prof. Myszugi). Jej piękny, metaliczny sopran, okrągły w brzmieniu, technika koloraturowa i dykcja stoją na wysokim poziomie artystycznym.

Utworem po raz pierwszy wykonanym publicznie był duet skrzypcowy prof. Michałowicza. Ceniony pedagog doskonale wyzyskał znajomość instrumentu, co wraz z treścią melodyjną dało utwór bardzo interesujący, utrzymany w formie klasycznej. Duet ten wykonany był przez panią Segałową i p. Oleskiego (uczennicę i ucznia prof. Michałowicza). Grę pani Segałowej cechuje piękny ton, szlachetna interpretacja, dojrzałość i umiar artystyczny. P. Oleski świetnie sekundował swej partnerce, choć indywidualnych rysów swej gry jeszcze dostatecznie wykazać nie potrafił.

Z uczniów prof. Michałowicza popisywali się ponadto pp. Krauze i Buchner. Pierwszy wykonał wraz z panną Jerominówną (klasa p. Rüdigerowej) sonatę A-moll Schumanna. Posiada on bezsprzecznie talent dużej miary, możnaby tylko dodać, że pełna natchnienia melodja schumannowska nie zawsze była we właściwym stylu utrzymana. Pierwsza część odegrana była bodaj najlepiej; część druga trochę za wolno i przyciężko, finał zaś za mało plastycznie. Pomimo wysokiego poziomu technicznego i dużego już wyrobienia, polot i ekspresja miejsc poszczególnych nie były wyrażone dość swobodnie.

Zespół, składający się z pp.: Buchnera (pierwsze skrzypce), Krauzego (drugie skrzypce), Segałowej (altówka) i Budkiewicza (wiolonczela), odegrał kwartet C-moll Beethovena. Biorąc pod uwagę krótki przeciąg czasu, jaki był dany artystom do opracowania i zgrania się, musimy skonstatować rezultat ich pracy duży i owocny. Zasługa to również kierownika klasy kameralnej, prof. H. Opieńskiego P. Buchner jest skrzypkiem dojrzałym, posiadającym dużą rutynę i znajomość instrumentu. Gra jego nie ma jednak pierwiastków wybitniejszego artyzmu, a w treści swej za mało jest bogatą, by zespół podnieść do wyżyn głębszej i bardziej twórczej interpretacji.

P. Jerominówna w partji fortepjanowej w sonacie Schumanna wykazała dużą technikę, zbywa jej jednak na poczuciu stylu kameralnego i pierwiastkach indywidualnych. Druga uczennica p. Rüdigerowej, p. Komorowska, w wykonaniu utworu Griega wykazała duże poczucie muzykalności i sprawność techniczną.

Akompanjowali pp.: Raczkowski (uczeń prof. Domaniewskiego) i Wichowski. Pierwszy zdaje sobie sprawę z zadania akompanjatora i doskonale umie się z tej roli wywiązać.

Poziom sił, biorących udział w koncercie, świadczy nader dodatnio o rezultatach pracy artystycznej naszej pierwszorzędnej uczelni muzycznej, oraz wystawia najpochlebniejsze świadectwa jej profesorom. *C.*

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.